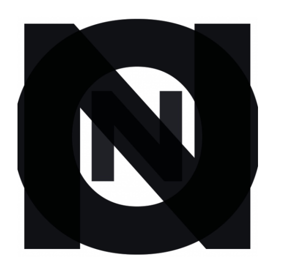






LOUIS ARMAND 2024-04-09

DIE KRISE DER ZEITMASCHINE

NONPOLITICS AVANTGARDE, KUNST, LACAN, ZEITMASCHINE

Die Strukturen gehen nicht auf die Straße…
(Graffiti an der Sorbonne, 1968)
avant-neo-post

Die Erzählungen über die Avantgarde neigen dazu, sich in eine tiefgreifende Debatte über ihr Scheitern, ihre historische Diskontinuität und ihre zeitgenössische Unmöglichkeit zu verwandeln. Auffallend ist, dass ein Großteil dieser Debatte nicht die materielle Geschichte der Avantgarde selbst zum Gegenstand hat, sondern ein subjektives Psychodrama um ein anderes vermeintliches "Scheitern", nämlich das von 1968 (das seinerseits eine Verbindung zwischen dem "Scheitern" des breiteren revolutionären Projekts in Europa nach 1917 und der

weltweiten Antiglobalisierungsbewegung am Ende des Jahrtausends darstellt). In vielerlei Hinsicht diente die vermeintliche Wiederbelebung des Diskurses der Avantgarde als Stellvertreter für die Enttäuschungen und Ressentiments eines historischen Moments, von dem sie selbst oft ausgeschlossen ist, und zwar durch einen Akt der kritischen Abschottung, der ihr historisches Projekt zu beenden versucht. Auf diese Weise wird die tragische Sicht auf die revolutionäre Möglichkeit nach 1968 zu einer Wiederholung der tragischen Sicht auf die ästhetische Möglichkeit nach Auschwitz, die ihrerseits eine disharmonische Wiederholung der parodistischen Sicht der Dadaisten auf die politische Moral nach dem Ersten Weltkrieg und der von Rimbaud und anderen nach der Pariser Kommune ist. An jedem Punkt wurde so etwas wie ein Ende der Geschichte heraufbeschworen, in einer kontinuierlichen Erneuerung von Hegels messianischer Sichtweise und in einer oft Marx zugeschriebenen Sprache, in der es in der "Natur" der Geschichte liegt, sich zu wiederholen, nur mit umgekehrten Begriffen: Farce und dann Tragödie (Farce ist das Temperament der Avantgarde; Tragödie das ihrer Kritiker).

Wiederholung, Assimilierung, Institutionalisierung: diese wiederkehrenden Motive weisen auf ein merkwürdiges Phänomen hin. Die oft wiederholte Behauptung vom Tod oder Scheitern der Avantgarde kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Institutionalisierung ein fortlaufendes, d.h. unvollendetes Projekt bleibt. In diesem Sinne scheint die Institutionalisierung durch eine gewisse Unzulänglichkeit gekennzeichnet zu sein. Während der beschleunigte Zyklus der Wiederherstellung – bis zu dem Punkt, an dem er im Zeitalter der digitalen Medien augenblicklich zu sein scheint – impliziert, dass die Funktion der Avantgarde selbst immer mehr zu der der Institution "verinnerlicht" wurde, bleibt dieses Bild der Totalität trotz vieler apokalyptischer Behauptungen, die das Gegenteil behaupten, unfähig, sich selbst zu vernähen, jene einzigartige "Autonomie" eines idealen Ichs zu konstituieren[1].

Zweifellos wurde die Allmacht der Institution – ihre unaufhaltsame Tendenz, alles zu neutralisieren, worauf ihr Blick zufällig fällt – stark überbewertet. Ihre scheinbaren "Erfolge" bei der Integration verschiedener Begriffe der Avantgarde sind zudem nicht das, was sie zu sein scheinen: Ihre Exponate, so könnte man leicht vermuten, sind Karikaturen, eine mit präparierten Leichen gefüllte Wunderkammer, ein Trophäenzimmer. Außerdem haben diese Kreaturen nie existiert, sie wurden in einem Anatomietheater erfunden, zusammengesetzt aus den bloß erkennbaren Resten, Fetzen und Fragmenten von etwas, das für eine "Wissenschaft", die kein anderes Interesse an ihnen hat, unverständlich ist. Aber es ist nicht nur so, dass das Gespenst der Avantgarde die Institutionen des Kunstkapitals heimsucht und diese Karikaturen grotesk erscheinen lässt, sondern dass ein "unassimilierbares" Element fortbesteht – nicht, um das Arrangement zu stören, sondern um es zu ermöglichen.

Das System der Repräsentation gerät nicht in die Kris

Nehmen wir an, dass der Avantgardismus (ein Begriff, der mehr oder weniger zeitgleich mit Hegels These vom Ende der Kunst auftaucht) die Behauptung in sich trägt, dass (auch) die Geschichte ein Ende hat – und dass dieses Ende der Geschichte in dem Glauben zum Ausdruck kommt, dass es durch einen direkten Angriff auf eine teleologische Ordnung fester hierarchischer (ästhetischer und sozialer) Werte herbeigeführt werden kann, um eine zuvor

verdeckte Zukunft ins Leben zu rufen. Wenn die Avantgarde mit einem bestimmten dialektischen Gedanken des menschlichen Bewusstseins, der "Gegenwart des menschlichen Geistes", die an die Vergangenheit gekettet ist und in die Zukunft projizieren will (Emanzipation), entsteht oder verschmilzt, dann deshalb, weil unter den Bedingungen der Moderne die Perspektive eines universellen Bewusstseins erst als Bestandteil des Alltagslebens entsteht. In diesem Sinne spricht die Avantgarde von der ästhetischen Revolution als einer direkten Beziehung zwischen Kunst und Leben, d.h. zwischen zwei Repräsentationsmodi.

Die Avantgarde kann somit als ein Angriff auf den Begriff der Geschichte als Ausschluss des revolutionären Denkens gesehen werden, d.h. als eine Geschichte der Unmöglichkeiten, und eine der Bedeutungen des Begriffs Avantgarde ist die Revolution der Geschichte oder die Forderung nach dem Unmöglichen. Insofern Hegel ihr die Idee hinterlässt, dass die Geschichte selbst als ein Modus der Revolution gedacht werden kann, stellt sich die Avantgarde als Revolution der Revolution dar. Unter anderem aus diesem Grund müssen die historischen Brüche innerhalb der Avantgarde nicht im Sinne einer Selbstverneinung durch aufeinanderfolgende Gegenbewegungen verstanden werden, sondern im Sinne des scheinbar konträren Phänomens der Institutionalisierung.

Um Kojève zu paraphrasieren, ist ein Begriff "nur" die Geschichte seiner Interpretation – ein Begriff, der konstitutiv voller Widersprüche ist (Geschichte, d.h. nicht von, sondern als Summe widersprüchlicher "Interpretationen"), was zu einer paradoxen Auffassung von der Avantgarde als einer Tendenz, Akte des Aufstands zu begehen, geführt hat, die zu einer negativen Existenz verdammt ist: dass die Avantgarde, indem sie eine permanente Revolution anstrebt, die eigentliche Geste einer "Machtergreifung" nihilistisch unterläuft. Er ist daher zu einer Form der ohnmächtigen Erholung innerhalb der Grenzen der Institutionen des Kunstkapitals verurteilt, gegen die sich seine subversive Kraft richten soll. Dies wiederum hat zu einer Denkweise geführt, die die Idee der Avantgarde in eine feste Beziehung zu "ihrem Objekt" setzt, als eine Art korrigierendes Gewissen in einem System sozialer Beziehungen, das nach einem moralischen Imperativ verlangt. Das Versagen der Avantgarde, solche Korrekturen zu liefern, hat zu einer gewissen "tragischen Sichtweise" geführt, in der die verschiedenen "Neo-Avantgarden" als zynisch-defaitistische Wiederholungen eines falschen Versprechens wahrgenommen werden (und nicht etwa als Bewusstsein, dass eine solche Korrektur unmöglich ist: auf einer grundlegenden Ebene gibt es keine sozialen Beziehungen). In diesem Narrativ wird die Avantgarde zu einem Mythos, parallel zu dem des Politischen selbst, zu einem Mythos, der allein durch sein Scheitern belebt wird.[2] Und doch scheinen die wiederkehrenden Paroxysmen der so genannten "Kulturkriege" darauf hinzuweisen, dass die "subversive" Kraft bestimmter avantgardistischer Ideen in & der Kunst, der Literatur, dem Kino usw., weiterhin einen unverhältnismäßigen Einfluss[3] ausüben – mehr als geeignet, die verschiedenen Hysterien, die den Status quo ausmachen, anzustacheln – so wie es vor mehr als zwei Jahrtausenden bestimmte Ideen der Poetik und des Schreibens im Werk von Platon getan haben.
Es gibt kein anderes "System der Bedeutung".

In der Republik liefert die Übersetzung der Poesie in Prosa als Voraussetzung für ihre Darstellung vor dem Tribunal der Vernunft eine grundlegende Allegorie dessen, was

Institutionalisierung mit sich bringt.

Daraus entwickeln sich zwei parallele Gedankengänge:

```
Die erste impliziert eine Institution, deren Strukturen an die
logische Starrheit einer Psychose grenzen, auch wenn diese Starrheit
den Anschein einer Dialektik annimmt - einer Offenheit für die
Aufnahme des "Anderen".
Die zweite impliziert ein "Anderes", das immer schon im Voraus
negiert wird, so wie die Poesie im platonischen Schema negiert und in
die Prosa der Vernunft übersetzt wird: In der Tat hält sie der Macht
ihrer "Subversion der Subversion"[4] einen Spiegel vor.
```

In diesen Akten der Abschottung des kulturellen Feldes dient die Avantgarde als ideale Trophäe. Wenn es also heißt, die Avantgarde sei anti-institutionell, was bedeutet das?

Jacques Lacan verweist auf das paranoide Ego der Zivilisation (Kultur) und präsentiert ein kontraintuitives Verständnis von "wahrer Freiheit", die nicht aus dem Umsturz von Institutionen und der Machtergreifung resultiert, sondern aus dem Bewusstsein, überhaupt nicht frei zu sein. Die surrealistische Revolution zum Beispiel wurde in erster Linie als eine Revolution des Bewusstseins verstanden. Ein Bewusstsein übrigens, das notwendigerweise gespalten bleibt. Diese Spaltung "repräsentiert" eine grundlegende Unversöhnlichkeit. So ist die Avantgarde zunächst einmal nichts, was sich unter diesem Begriff versöhnen ließe: Es gibt keine Hegelsche Bewegung der Sublation oder Synthese. Für Lacan ist das Bewusstsein, überhaupt nicht frei zu sein, das Kennzeichen einer subjektiven Übertragung: Es ist der paradoxe Sinn, in dem sich die Autonomie durch Unterwerfung ausdrückt.

Betrachten wir eine vergleichbare, aber nicht äquivalente These: dass die Avantgarde nicht als ein Ding – ein Artefakt oder Phänomen oder eine primitive Ware[5] – behandelt werden kann, das in eine institutionelle Epistemologie eingegliedert werden kann, selbst wenn es diese modifiziert, sondern dass sie vielmehr eine Art Rest im Voraus ist, das unassimilierbare Element einer Reduktion und versuchten Sublimierung, die unweigerlich kommen wird, aber auch unendlich ist. In diesem Sinne ist die Avantgarde das Kennzeichen der Institution als solcher. Mit anderen Worten: Der Avant der Avantgarde und ihre (Neo-)Wiederholung ist nicht so sehr aus ihrem Erscheinen vor dem rekuperativen Akt abzuleiten, sondern aus ihrem Entstehen als Vorwegnahme desselben: ein institutionelles Bewusstsein vor der Tatsache. Hier ähnelt die vermeintliche "Institutionalisierung" der Avantgarde der "politischen" Logik des Signifikanten, wie sie in Lacans Seminar "Der entwendete Brief" zum Ausdruck kommt, in dem – wie Élisabeth Roudinesco zusammenfasst – "ein Brief immer an seinem Bestimmungsort ankommt, weil der Brief – d.h. der Signifikant, wie er im Unbewussten eingeschrieben ist – das Schicksal des Subjekts in seinen verschiedenen Ausrichtungen bestimmt, wie es die Fortuna für Machiavelli tat"[6].
Was auch immer als "wahre Repräsentation" erfahren wird, erzeugt eine Erfahrung der "Wahrheit als solche".

Bei diesem "Fatalismus" der Avantgarde geht es entgegen Peter Bürgers tragischer Auffassung keineswegs um eine institutionelle Flucht (der Avant als Fluchtlinie), sondern um

eine “List der Vernunft” (Cixous), durch die die Institution immer wieder in ein irrendes Terrain (“Feld”) gelockt wird, das sie nur durch die Valorisierung der “Unmöglichkeit” (so symbolisch diese Geste auch sein mag) zu beherrschen suchen kann. Wenn wir Bürgers Behauptung Glauben schenken, dass “die Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts” als eine Bewegung betrachtet werden kann, “der keine historische Notwendigkeit zugeschrieben werden kann”, dann ist diese List umso bemerkenswerter[7], denn ihre entmystifizierende Wirkung hat das Werk der Institutionalisierung von totalisierender Allmacht in ein hysterisches Spektakel verwandelt (dessen “Inhalt” alles oder nichts ist). Diese Entmystifizierung vollzieht sich zudem auf der Grundlage von etwas, das im allgemeinen Machtgefüge einen höchst trivialen Status hat. Wie im Wettstreit zwischen der platonischen idealen Republik und der Poesie wird die Arbeit der Institutionalisierung immer als äußerst asymmetrisch dargestellt, doch ihre Kommerzialisierung als politisches Drama erklärt, dass alles auf dem Spiel steht. Die Annahme, dass diese beiden Charakterisierungen gleichzeitig wahr sein können, kann nicht einfach als “kapitalistische Schizophrenie” aufgelöst werden: Zunächst aus dem Grund, dass die Ware selbst keine Erfindung des Kapitals ist, sondern vielmehr das Mittel, mit dem sich der Kapitalismus entwickeln konnte, und zwar nicht nur im Widerspruch zu bestimmten philanthropischen Gesellschaftsauffassungen, sondern auch zu sich selbst – so wie die Einbeziehung von “Müll” in die Kunst, dann von “Produkten” und später von “Konzepten” jene paracelsischen Tendenzen eines Kapitalismus widerspiegelt, der sich vom festen Wert entfernt hat, anstatt ihnen zu widersprechen. Anstatt den Tiefpunkt der Institutionalisierung zu markieren, erfüllt die Avantgarde hier eine scheinbar paradoxe Funktion als ihre Apotheose – so wie bei Kant das Gesetz durch das Nicht-Gesetz zustande kommt und offenbart wird. Wie Lacan sagt: “Warum ist ‘Befreiung’ ohne Gesetz unmöglich?”[8] Aus diesem Grund sollten wir uns weniger mit den vermeintlichen “inneren Widersprüchen” des Kapitalismus als mit seinen “Revolutionen” befassen. Ebenso sind das Bild der Kriminalität der Avantgarde, ihre Überschreitungen, ihre aufrührerischen Provokationen & “revolutionäre Gewalt” nicht einfach eine Art Theater, das in Wiederholung übergeht, um dann in den Apparaten des Kunstkapitals sauber untergebracht zu werden. Wenn wir von Wiederholung sprechen wollen, müssen wir dies mit der ganzen Kraft ihrer Freudschen Bedeutung tun, als Zeichen einer “Urszene”, die in die Bedeutung der Avantgarde eingeschrieben ist und die an jedem Punkt ihre Bedeutungskraft entfaltet. Gleichzeitig fungiert diese Szene als eine Art “Spiegelbühne” der Subjektivierung – durch die sich die “Freiheit zum Begehren” der Avantgarde in eine “gewünschte Knechtschaft” der Institutionalisierung verwandelt und umgekehrt.

Es ist, als ob Machiavellis Fortuna mit der Derride’schen Destiniertheit verschmelzen würde – so dass die Institution über den “Umweg” der Rekuperation nicht zu einem höheren Zustand der “Totalität” gelangt, sondern stattdessen zur Reiseroute eines unendlichen Umwegs wird. Wie “sinnentleert” der Begriff Avantgarde in diesem Prozess auch wird, er “bestimmt” dennoch das unbewusste Schicksal seines Subjekts, das die Institution bereits ist.

Deshalb ist Bürgers Argument in seinem “Postskriptum” von 1980, dass “eine Institution verhindert, dass die Inhalte von Werken, die auf eine radikale Veränderung der Gesellschaft (d.h. die Aufhebung der Entfremdung) drängen, irgendeine praktische Wirkung haben”[9], ein Widerspruch in sich. Sofern es überhaupt sinnvoll ist, vom “Inhalt der Werke” zu sprechen, ist dieser Inhalt – bezogen auf die Avantgarde – immer schon die Institution. Diesem Verständnis kommt Bürger näher, wenn er mit Blick auf den Ästhetizismus[10] schreibt, dieser stelle “jenen

Moment in der Geschichte dar, in dem sich die Autonomie der Institution in den Inhalten der Werke manifestiert"[11] Der paradigmatische Fall für Bürger, der zunächst einen Extrempunkt in der Negation des Ästhetizismus darzustellen scheint, ist das duchampsche Readymade. In ihm erkennt Bürger die Antwort auf die von Duchamp 1913 gestellte Frage "Peut-on faire des œuvres qui ne soient pas 'd'art'?": "Zunächst", so Bürger, "schien das Readymade die Kategorie des Kunstwerks zu untergraben, jetzt sieht es so aus, als ob auch das Readymade in sie eingegliedert werden kann. Der institutionalisierte Kunstdiskurs behält die Oberhand über den singulären Akt der Negation; aber von nun an kann er nur noch einen Wahrheitsanspruch erheben, indem er seine eigene Negation integriert. "[12] Doch anstatt das Readymade als Duchamps Antwort auf seine eigene (rhetorische) Frage zu betrachten, muss man vielmehr davon ausgehen, dass das Readymade die "List" ist, mit der sich die Institutionalisierung als Antwort anbietet, und zwar nicht, indem sie ihre eigene Negation integriert, sondern indem sie ihren eigenen spektralen Charakter bekräftigt (die Institutionalisierung wird als Produktionsweise der Benjamin'schen "Aura" "enthüllt", deren ritualistischer Apparat mit dem des Warenfetischs gleichgesetzt wird).

Diese Beziehung zum auratischen Spektakel ist eine doppelte: Die Institutionalisierung ist in der Tat ein Détournement, das sich selbst vorausgeht[13].

Es geht also darum, Bürgers Äußerungen, z.B. über die "Autonomie" oder die "Aufhebung der Entfremdung" (d.h. der Subjektivität), als von der Institution selbst ausgehend in einer abstrakten, metonymischen Form (die – "wie" das Duchampsche Readymade – durch keine "historische Notwendigkeit" begrenzt ist) neu zu positionieren. Es ist jedoch notwendig, weiter zu gehen und zu erkennen, dass die Institution als Institution diese beiden Positionen gleichzeitig einnehmen will – als Subjekt und Subjektlosigkeit, als Ästhetik und Anästhesie, als historisch und posthistorisch – und dass die (Neo)Avantgarde deshalb als eine Art Imago fungiert, durch die der Weg der institutionellen Bewegung eingeschrieben wird.
Der Text ist keine Leerstelle, in die die Bedeutung fällt

Unabhängig von den Formen, die sie im Laufe der Zeit annimmt, ist ein durchgängiges Merkmal der Avantgarde ihre proklamierte Unverständlichkeit. Die naive Sichtweise ist, dass die "Subversion" der Avantgarde gegenüber den Institutionen der (kulturellen) Macht aus der Unfähigkeit dieser Institutionen resultiert, sie zu begreifen. Nicht umsonst hat die Avantgarde dazu geneigt, sich mit einer Kritik des Rationalismus zu begnügen. Man ist immer davon ausgegangen, dass die Subversion des Rationalismus sich am besten gegen seinen Modus Operandi richtet, seine Abhängigkeit von Kategorien, Kohärenz, Systemen. Wenn Verstehen bedeutet, sich in einem geordneten System fester Polaritäten zu befinden, dann ist es leicht zu erkennen, dass ein solches Verständnis für eine Kritik der Ideologie der Vernunft ein Gräuel ist.

Und doch führt diese Argumentation zu der Erkenntnis, dass die Institution in Wirklichkeit gar nichts zu begreifen braucht. Wenn es eine Ironie darin gibt, dann die, dass der "Sinn" der Avantgarde in der Folge in Begriffen des Vorverständnisses oder der Vorerkenntnis formuliert werden kann: dass sie im Gegenteil als ideologische Prothese fungiert, durch die sich die Idee der Institution selbst entwickelt, und an die sie zunehmend gebunden und abhängig ist.

Sowohl die dekonstruktive Kraft als auch die scheinbare Schwäche dieser Kritik beruhen auf

einem Element des Designs in der Suche der Avantgarde nach dem Willkürlichen, dem Unbestimmten, dem Irrationalen als Anti-Paradigma der Systematik (z.B. Dalís "paranoisch-kritische Methode"). Dass ein solcher Entwurf den Avantgardismus in erster Linie als eine Travestie des Institutionalismus darstellt, reduziert seine Kritik dennoch nicht auf den Status einer Scheinkritik, da diese Kritik an einem Punkt der Selbstsubversion ansetzt, der in der Institution normalerweise verdeckt wird. Dieser Punkt schwebt ständig am Rande der Instabilität, des Zusammenbruchs, der Selbstzerstörung: Er ist der Ort eines "Begehrens", das sich zu verschiedenen Zeiten der Kulturgeschichte mit Begriffen wie Erhabenheit, Transzendenz, Katastrophe und Krise verbunden hat.

Die Epistemologie überlebt ihre experimentellen Formen nicht.

Wenn Bürger in der Neoavantgarde eine dehistorisierte institutionelle Reduplikation dessen erkannte, was er als historische Avantgarde betrachtete, dann deshalb, weil er innerhalb der Institution nach ihr suchte – eine Geste des Ressentiments[14], die aus "revolutionärer Desillusionierung" geboren wurde (in Bürgers Schrift wird die so genannte Neoavantgarde in gewisser Weise für das Scheitern von 1968 verantwortlich gemacht). [15] Die zentrale Stellung, die Bürgers Text in den Diskussionen über dieses "Scheitern" einnimmt, sollte Grund genug sein, ihn als einen Akt dessen zu betrachten, was Land und andere als "okkulten Zeitkrieg" bezeichnet haben. "16] Bürgers kritische Geschichtsschreibung setzt "Beschwörungs- und Manifestationskräfte" und ihr Gegenteil als Waffen jenseits bloßer Polemik ein, um ein ganzes Feld radikaler Avantgarde-Aktivitäten (darunter Lettrismus, CoBrA, die Situationistische Internationale, Gruppo 63, Provos, King Mob, die Motherfuckers, Fluxus, Guerrilla Girls und andere) zu negieren. [17]), im Dienste einer institutionellen "Hyperstition", die diese Fiktion materialisiert und den notwendigen Vorwand für seine Ablehnung der Neoavantgarde liefert.[18] In einer klassischen situationistischen Umkehrung besagt Bürgers selbsterfüllende These, dass jede Neoavantgarde eine Performance der institutionellen Rekuperation ist und dass Institutionalisierung die Voraussetzung für die Neoavantgarde ist. Oder, wie Lacan damals sagte, "die Revolution" ist niemals in der Lage, das Subjekt aus seiner Knechtschaft zu befreien[19].

Auch Andreas Huyssen wendet sich in seiner Klage über die Neo-Avantgarde ausschließlich dem Mainstream der kommerziellen Kunst der Nachkriegszeit zu (z.B. "Madison-Avenue-Pop-Artists"[20]), die er dann einer eklatant antiamerikanischen Kritik unterzieht[21], als wolle er seiner (& Bürgers) eigenen These vom "Scheitern" dieser Neo-Avantgarde als Symptom der kulturindustriellen Aneignung des ästhetischen Projekts der europäischen Moderne durch die USA zuvorkommen. Doch keine der vielen "europäischen" Gruppen, die innerhalb derselben Chronologie operieren, wird in die Polemik als Beispiel für eine lebensfähige Neoavantgarde einbezogen. In Huyssens The Great Divide wird der Situationismus lediglich als "das Pariser Graffiti des Mai 68" bezeichnet, das zur "Kulturrevolution" aufrief, und als "rhetorische Geste" abgetan, die "den Tod der gesamten Literatur" verkündete – was nichts anderes als eine Wiederverwertung "der traditionellen anti-ästhetischen, anti-elitären und antibürgerlichen Strategien der Avantgarde" ist. "[22] Die Ereignisse von 1968 werden selbst als "an den harten Realitäten des Status quo gescheitert"[23] beschrieben, eine Anklage, von der man annimmt, dass sie im Hinblick auf die ansonsten "infantile" Geste der Situationisten

(Peter Handkes Ausdruck) irgendwie endgültig ist – als ob die Begegnung des Surrealismus mit dem Zweiten Weltkrieg oder die Begegnung des Vortizismus mit dem Ersten Weltkrieg nicht ähnlich endgültig wäre: Sicherlich für den Vortizismus und den Surrealismus, aber kaum für den Avantgardismus, der als Idee sofort Dada und Lettrismus hervorbrachte, genauso wie die Zeit nach 68 Autonomia und Aktionismus hervorbrachte. [24]

Diese gesamte Argumentation scheint im Nachhinein durch ein zugrundeliegendes (und uneingestandenes) Abonnement der Prämisse bestimmt zu sein, dass der Avantgardismus an die Geschicke des Kapitals selbst gebunden ist und dass nur in der Nähe der dominanten Institutionen des Kapitals legitime Avantgarde-Aktivitäten auftreten können: in der Nachkriegssituation bedeutet dies die Nähe zu einer Kulturindustrie, die für Amerika steht, deren soziale Organisation jedoch so beschaffen ist, dass sie die Möglichkeit der Entstehung solcher Aktivitäten von vornherein ausschließt (dies ist – über Adorno und Horkheimer – Huyssens unausgesprochene These). Dieses allgemeine Argument findet ironischerweise sein großes institutionelles Moment im Aufstieg der Oktober-Gruppe der so genannten "postmodernen" Kunstkritiker – Rosalind Krauss, Hal Foster, Yve-Alain Bois, Douglas Crimp, et al, die eine vorwiegend duchampianische Genealogie vertritt, die sich über Pop Art und Konzeptualismus bis zu Fluxus und in die Gegenwart erstreckt. Die Auslassungen von Bürger & Huyssen sind nicht nur im Hinblick auf die ideologische Abschottung bedeutsam, die ihr besonderer historiografischer Standpunkt bewirkt, sondern auch im Hinblick auf die Art und Weise, in der sie sich auf die eigene große kanonische Revision der westlichen Kunstgeschichte, Art Since 1900 (veröffentlicht 2014), auswirken. Kurz nach dem Versuch, aus Batailles Begriffen des "Formlosen" und der "Heterologie" ein kritisches Paradigma zu schaffen, impliziert die Kanonisierung des Avantgardismus durch die Oktobergruppe als Hauptimpuls in der Kunst des 20. Jahrhunderts die "verbotene Freude" eines Akademismus, der darauf fixiert ist, die Übertretungen der Avantgarde wieder aufleben zu lassen und eine Art theoretischen Golem aus ihr zu machen, als – in einer perversen Verfeinerung von Bürgers Kritik – die Agentur einer Institutionskritik von innen.
Außergewöhnliche Bedingungen sind die Norm

Betrachtet man jedoch die Natur der Unanpassbarkeit, die durch Batailles Konzept der Heterologie definiert wird – die "sich jeder homogenen Darstellung der Welt entgegenstellt – d.h., Sie zielt auf eine völlige Umkehrung des philosophischen Prozesses ab, der, nachdem er früher ein Instrument der Aneignung war, nun in den Dienst der Ausscheidung tritt & einen Aufruf zur gewaltsamen Befriedigung einführt, die der sozialen Existenz fremd ist"[25] – dann sehen wir, dass es keinen binären Gegensatz gibt: Die Macht selbst ist heterologisch, es gibt kein wirklich homogenes philosophisches System, und der in Batailles Polemik beschworene Szientismus ist bestenfalls ein Phantasma des neunzehnten Jahrhunderts (zeitgleich mit den Arbeiten von Heisenberg, Poincaré und anderen). So wie die Foucaultsche Kritik darauf besteht, dass die Vernunft den Wahnsinn einschließt, so sind die abjektiven Funktionen der Ausscheidung bereits in den "obszönen" Operationen der Macht enthalten. Die nach außen gerichtete Arbeit des Ausschlusses entspricht voll und ganz der ansonsten "verbotenen jouissance" der Ausscheidung in einer Fort/Da-Relation der narzisstischen Kontrolle. Es gibt in gewissem Sinne keine "Umkehrung des philosophischen Prozesses", da die Philosophie als Vernunft in der Tat nicht ein System unter anderen ist (Hegelianismus, Phänomenologie, Existentialismus), sondern ein System von Systemen, so wie das Kapital nicht ein politisch-

ökonomisches System unter anderen ist, sondern sich zunehmend (durch die Warenfunktion) mit einer logistischen Kapitalisierung von auftauchenden strukturellen Möglichkeiten (Verwertungsmitteln) identifiziert, die nur durch das Dogma begrenzt werden.

Es ist außerdem wichtig zu begreifen, dass zwischen Batailles Begriffen der Heterologie und des Formlosen (definiert als etwas wie eine Spinne oder Spucke) und dem Status der Poesie in der Republik eine gewisse Gleichwertigkeit besteht. Nicht auf der Basis von Ablehnung oder Irrationalität, sondern auf der Basis einer dissimulierten Kraft. Eine Spinne und Spucke sind im westlichen Imaginären keine bedeutungslosen Leerstellen: Die Spinnenphobie erlangt in Freuds "Revision der Traumtheorie" von 1932 universelle Tragweite in Bezug auf das Inzesttabu, während Spucke im 20. Jahrhundert starke virologische Konnotationen hat. Ebenso kann man nicht sagen, dass Platon die Poesie wirklich als Sprache der Unvernunft am Rande des Sinns betrachtete, sondern als eine klare und gegenwärtige Bedrohung des Anspruchs der Philosophie auf politische Autorität, die einen Bereich des Denkens artikuliert, der von der Dialektik nicht erfasst wird. In jedem Fall ist der im Namen der "Vernunft" konstruierte Unterwerfungsapparat kaum mehr als ein hysterisches Theater (bei Platon stellt er auf perverse Weise den Schauprozess des Sokrates nach und nimmt den des Stalinismus vorweg), dessen einzige Funktion darin besteht, die Unzulänglichkeiten eines schwachen, narzisstischen "Traums von Macht" zu sublimieren.

Von einer "Wissenschaft" des Unassimilierbaren zu sprechen, bedeutet, in genau diesen Begriffen zu sprechen – so wie man von einer "Pataphysik" sprechen könnte: Die "Instrumente der Annexion", die dem Institutionalismus zugeschrieben werden, erscheinen weniger aus Hintergedanken, weniger aus einer ideologischen Logik heraus, in der Art einer Verschwörung gegen den Dissens, die freie Phantasie oder nur zum Zwecke des Profits, als vielmehr als eine Art "polymorphes Perverses", dem eine nachträgliche Rationalisierung in Form einer institutionellen "Ich-Grenze" aufgezwungen wird. (Auch die ideologische "Wissenschaft" muss der Kontingenz und der Unbestimmtheit unterworfen sein.) Rimbauds "JE est un autre" trifft nirgends so prägnant zu wie auf die Situation dieser Grenze, insofern man sagen könnte, dass es nur diese gibt: dass die Institution, wenn sie als "Inhalt" der Avantgarde fungiert, dies vor allem deshalb tut, weil sie "selbst" keinen Inhalt hat, sondern nur eine Öffnung ist, eine Mündung, wie ein schwarzes Loch, das in einem rein liminalen Phänomen aufnimmt und ausscheidet. Die Tatsache, dass dieses Phänomen in der Lage ist, die Bedeutung der Raumzeit selbst zu konfigurieren, sollte uns zu denken geben über die gravitätische Wirkung der Institutionalisierung auf ein kulturelles Feld, das oft naiv als ein System diskreter binärer Beziehungen zwischen autonomen historischen Subjekten charakterisiert wird.

"Repräsentieren" ist gleichbedeutend mit der Produktion einer Krise durch eine Krise

Im Gegensatz zu einer bestimmten Denkweise über gesellschaftliche und politische Strukturen herrscht die Macht nicht über einen Gleichgewichtszustand, sondern besteht als Tendenz zu Zuständen, die weit vom Gleichgewicht entfernt sind. Diese Dynamik, die hierarchisch ist, erzeugt Stabilität aus einer Basis von Instabilität (alle dynamischen Systeme sind weit vom Gleichgewicht entfernt). Was als Status quo bezeichnet wird, ist in Wirklichkeit eine Topologie von Beziehungen maximaler Spannung zwischen Elementen innerhalb eines Systems, die in einem Zustand ständiger Konflikte und somit in einem sich ständig

entwickelnden Gleichgewicht gehalten werden. Diese Entwicklung ist willkürlich, aber die Beziehungen, die sie hervorbringt, sind kausal, wenn auch unbestimmt: Das Machtsystem ist also weder zufällig noch mechanistisch, sondern weist vielmehr die Merkmale dessen auf, was Physiker und Informationstheoretiker Chaos nennen. Chaos "spiegelt die Vorhersagbarkeit über die Zeit wider. Ein System gilt als stabil, wenn es sich über einen langen Zeitraum nur wenig verändert, und als zufällig, wenn seine Schwankungen unvorhersehbar sind. Ein chaotisches System hingegen – ein System, das von nichtlinearen Reaktionen auf Ereignisse beherrscht wird – kann über kurze Zeiträume vorhersehbar sein, unterliegt aber in größeren Maßstäben zunehmend dramatischen Veränderungen"[26].

Es mag kontraintuitiv erscheinen zu sagen, dass das Chaos keine Fluktuationen in einer vorhersehbaren, stabilen Norm darstellt – sondern dass, sofern es eine Norm gibt, das Chaos diese ist. Und doch ist es genau das, was uns die Beobachtung zeigt.

Jedes System, das weit vom Gleichgewicht entfernt ist, "verbirgt" dominante chaotische Strukturen innerhalb der Informationen, die zu seiner Beschreibung verwendet werden können – d. h., um ein stabiles Bild dessen zu erzeugen, was es ist und wie es (im Laufe der Zeit) funktioniert. Aus diesem Grund müssen wir – kontraintuitiv – die "Stabilität" eines Systems als Ausdruck seiner Entropie betrachten und nicht als das Gegenteil. Ebenso reduziert sich die poetische Struktur nicht auf einen inhärent "stabilen" Kern innerhalb einer ansonsten "chaotischen" Anordnung der Sprache: Jeder Versuch der Reduktion (Platons juristische Sublimierung der Poesie in die Prosa der Vernunft) erzeugt nur ein Artefakt seiner eigenen Verfahren, das einen fiktiven "Sinn" in das einfügt, was es nicht begreifen kann. (Die Arbeit, Sinn zu machen (zu produzieren), sollte nie als etwas anderes als ideologisch behandelt werden, während die Ausschließung ihres Gegenstandes kein Zeichen der Unzulänglichkeit dieses Verfahrens ist, sondern seine (entfremdende) Bedingung). Ebenso muss die Tendenz (Fähigkeit), solche Rationalisierungen zu produzieren, als ein Maß für die Entropie dieses Systems betrachtet werden (& nicht umgekehrt). Das heißt, einer Hermeneutik, die durch Deformation (detour, détournement, etc.) funktioniert. Programmiert auf die Annahme, dass alle Bedeutungen "stabilitätsabhängig" sein müssen, produziert sie Repräsentationen von Stabilität, die die scheinbar anarchischen Operationen der Poiēsis ersetzen (& damit ihre eigenen involvierten, heterologischen Strukturen verdecken). Außerdem produziert sie selbst die Logik der Dichotomie, auf der dieser Anschein beruht. (Die Macht versucht zunächst, abstrakt zu totalisieren (gemäß dem ausschließenden Prinzip der binären Opposition): Sie strahlt das Bild einer gleichgerichteten/gleichrichtenden Totalität aus, doch ihre Armatur ist eher die einer Singularität, eines schwarzen Lochs.) Das Paradoxe daran ist, dass sie dabei selbst autopoetisch Entropie "produziert". (Das dialektische Bild ist umgekehrt: die Arbeit der Totalisierung tendiert – wie bei jedem System – immer zur Dekohärenz.)

Wie Lacan 1971 in seinem Seminar XIX ("...ou pire") argumentiert, weicht die Rationalisierung einer "objektiven Verfolgung" an dem Punkt, an dem ein grundlegender Widerstand aus einem Wissen entsteht, das unverständlich erscheint (was Lacan "mathematisches Unverständnis" nennt). Hier zeigt sich das Dilemma, das bereits in Platons Schema ausgeblendet wird, das mit dem Status des poetischen Objekts als etwas Wissbares – also Subjektivierbares – innerhalb eines Schemas der philosophischen Vernunft – also seiner

Erkenntniskraft – zu tun hat. Das Dilemma des platonischen Schemas ergibt sich also aus einer ausschließenden Kraft, die sich auf das richtet, was es nicht wissen kann, und die es dadurch zurückzugewinnen versucht, dass es eine rationale Verkleidung annimmt. Dieser neurotische double-bind ist auch das Kennzeichen der Institutionalisierung.

Die Langlebigkeit der Avantgarde-Idee, in welcher Iteration auch immer als Neo- oder Post-Avantgarde,[27] ist daher der Freudschen "Rückkehr des Verdrängten" nicht unähnlich: in dem Sinne, dass sie, da sie innerhalb eines starren Rahmens kultureller Werte nicht darstellbar ist, als die Spur ihrer eigenen Unanpassbarkeit wiederkehrt (wie Batailles verfluchter Anteil). Anstatt einen unvermeidlichen Weg der Institutionalisierung zu beschreiben, wie es die Konvention vorgibt, beschreibt dieser Kreislauf das Gegenteil: den Fehler in dem teleologischen Schema, dessen Repräsentation die so genannte Institution ist. Es geht also nicht um das unvermeidliche Scheitern des Projekts der Avantgarde, oder wie auch immer es von Zeit zu Zeit genannt werden mag, sondern darum, wie es dazu kommt, dass die allmächtigen Mechanismen der Institutionalisierung sich nur mittels dieses scheinbar unbedeutenden Theaters des Dissenses darstellen können, das lediglich (so sollen wir glauben) als eine Art Alibi für seine fortwährende Kommerzialisierung unter dem falschen Anschein des "Neuen" wiedergegeben wird.

Die ökonomische Beziehung lädt auch hier zu Parallelen mit der Freud'schen Konzeption des Unbewussten ein, das Lacan als einen Kreislauf identifiziert: einen Kreislauf, durch den das Unassimilierbare (das "Verdrängte") über ein Netz homöostatischer Funktionen innerhalb eines autonom "gesteuerten" (regulierten) Systems recycelt wird. Dieser "Kreislauf" ist in Wirklichkeit ein Algorithmus: ein Kreislauf aus verzweigten Rückkopplungsschleifen – im Falle des Freudschen Unbewussten einer von unbestimmter Komplexität, der sich im Laufe der Zeit so "entwickelt", dass er sich so verhält, als könne er alles integrieren. Darin hat es eine unheimliche Ähnlichkeit mit Marx' Analyse des Warensystems und der vom Kapitalismus konstruierten Illusion, nicht nur seine eigenen "inneren Widersprüche" "transzendieren" zu können, sondern jeden wie auch immer gearteten Widerspruch in sich aufzunehmen. In dieser Hinsicht ist er, wenn auch nur dem Anschein nach, das Gegenteil des platonischen Systems des Ausschlusses: in Wirklichkeit sind sie identisch (die Verstehensweise des einen ist lediglich eine Transposition des anderen).

Hier besteht immer die Gefahr, dass DIE INSTITUTION als bösartiger Agent der sozialen Kontrolle erscheint, als verschwörerische Nemesis aller "Unregierbaren". So stellt das Critical Art Ensemble in "Electronic Civil Disobedience" (in Anlehnung an Foucault, Guattari und Deleuze) fest: "Ein wesentliches Merkmal, das den Spätkapitalismus von anderen politischen Wirtschaftsformen unterscheidet, ist seine Art der Machtdarstellung. Was einst eine sitzende konkrete Masse war, ist heute ein nomadischer elektronischer Fluss"[28] In einer für sie typischen Beobachtung stellen sie fest, dass eine neue kybernetische Art des Informationsverständnisses den Ort der Macht verschleiert und dezentrierte Strukturen hervorgebracht hat, in denen hegemoniale Beziehungen über das gesamte soziale Gefüge verteilt sind, was die Situation ihrer Kritik problematisiert. Folglich muss die Arbeit des "Widerstands" strategisch neu konzipiert werden. Was hier jedoch fehlt, ist eine Rekonzeptualisierung der Arbeit der Situationsanalyse, ein Mantra der revolutionären Partei, das längst zu einem bloßen Formalismus geworden ist, der auf der Trägheit seines kritischen

Objekts beruht.

Hier stellt sich eine wichtige Frage: Wenn neoliberale Formen der "Repräsentation von Macht" (d.h. ihre "Ästhetik") einer weitgehend kybernetischen Vorstellung von autonomen, verteilten Netzwerken entsprechen, was unterscheidet diese Beschreibung dann z.B. von einer autonomistischen "Inbesitznahme" der Produktionsmittel sozialer Bedeutung? Was das Critical Art Ensemble als einen Zustand identifiziert, der eine strategische Reorganisation des Widerstandsprojekts erfordert, erscheint bei Bürger als eine (tragische) Situation des revolutionären Scheiterns und der Entmachtung. Die Beendigung der Avantgarde in Bürgers Schema entspricht hier einer Beendigung des revolutionären Projekts – einem "Ende der Geschichte" – und einer Zustimmung zu einer institutionellen Zukunft (d.h. dem Scheitern der Neoavantgarde), die für avantgardistische Strategien der Subversion und Kritik unzugänglich ist. Hier hat eine merkwürdige Umkehrung stattgefunden, so dass die kritische Position nun mit einer "konkreten, sesshaften Masse" identifiziert werden kann, während die Institutionalisierung die Form eines unangreifbaren, polymorphen und letztlich mythologischen Antagonisten annimmt. Ist es nicht so, dass dabei der Signifikant "Institution" nicht nur ambivalent wird, sondern sich an ein ideales (weil nicht darstellbares) "Objekt" des Begehrens heftet: den Spiegel einer bestimmten (dissidenten, avantgardistischen) revolutionären Aktion selbst? In dieser (unerlaubten) Beziehung des Begehrens kehrt sich die Dyade Avantgarde-Institutionalisierung um, wobei das "Scheitern" des einen in den "Erfolg" des anderen übergeht, und zwar nicht durch eine Inkorporation "ideologischer Inhalte", sondern durch eine grundlegende Umstrukturierung: eine Umstrukturierung, die zudem nicht von außen beeinflusst wird, sondern als allgemeine "Aufforderung" (wie Derrida sagt) der Struktur des Kapitals (d.h. des Wertesystems) von "innen", durch die Operationen der Ware, erfolgt.

Während die Institution in ihrer magischen Allmacht alle Merkmale eines Fetischs beibehält (ein Gespenst der Macht, das das Bewusstsein jedes sozialen Verhältnisses heimsucht), benennt die Ware die grundsätzliche Abwesenheit eines solchen Verhältnisses, jenseits eines bedeutungsvollen Ereignisses, das ohne Inhalt ist. Nun stellt sich die Frage, inwieweit die "Avantgarde" als Effekt dieser besonderen Gespenstertheorie produziert (hypostasiert) wird. Inwieweit entspricht die "Avantgarde" einer "Beschäftigung" mit der spektralen Form der Macht – einer Beschäftigung, die aus einer anfänglichen frenetischen Begegnung heraus die spätere Form einer morbiden hypnotischen Spirale annimmt (die reductio ad infinitum zweier Spiegel)? Wie es verfolgt wird, so wird es angezogen. Ist diese "Institution" nicht letztlich der Spiegelhorizont einer immerwährenden negativen Dialektik, in der das fatale Verlangen eines gewissen kritisch-revolutionären Narzissmus in Gang gesetzt wird, diesem Gespenst immer näher zu kommen und (wie Joyce sagt) "sein tödliches Werk zu betrachten"[29]?
Anmerkungen

[1] Besteht hier nicht immer die Gefahr, dass wir einem System, das auf einem gewissen Marktvertrauen beruht und dessen vorherrschende Währung die Selbstbehauptung ist, zu viel Kredit einräumen? Gibt sich die Kritik nicht in dem Moment der Macht hin, in dem sie es zulässt, dass die Institutionalisierung das Verständnis und damit die Rekuperation dessen bestimmt, was ihr "widerspricht", nur weil sie es sagt? Mit anderen Worten, indem sie ihr ein Preisschild anstelle eines Ziels anheftet?

[2] Das “Scheitern” der Avantgarde, das Peter Bürger mit ihren späteren Wiederholungen und Nachwirkungen identifiziert, war schon in ihrer so genannten “historischen” Phase deutlich zu spüren. Die besondere Bedeutung des Prager Dada zeigt sich im “Scheitern” von Dada global, nicht wegen seiner Obskurität oder Unterdrückung, sondern weil es, wie Hausmann feststellte, in den frühen 1920er Jahren der Ort des größten “Erfolgs” von Dada war: nämlich seiner totalen Assimilation als bürgerliche Unterhaltung. Der virulente Dadaismus von John Heartfields Fotomontagen aus der Prager Zeit, die im Dienste der antifaschistischen Kritik entstanden, wurde in seiner subversiven Kraft ebenfalls durch einen analogen Populismus neutralisiert. Dasselbe geschah mit dem Aufkommen des Museum of Modern Art und der Assimilierung der Avantgarde innerhalb des Spektakels der institutionellen Kunstgeschichte, die sich nun durch die Präsentation von “Bewegungen” definierte: Moderne Kunst, so wurde vorgeschlagen, mag temperamentvoll sein, aber ihre Temperamentalität ist dennoch innerhalb eines weitgehend dialektischen Schemas verständlich, in dem die Grundlage der Kontinuität die Diskontinuität ist. Was Rosenberg später als die Tradition des Neuen bezeichnete.

[3] Diese Disproportion drückt sich im Verhältnis von Kraft und Farce aus – ein gemeinsames Merkmal in einem ansonsten heterogenen Feld. Selbst die geradlinigste Wiedergabe von Marinettis Futuristischem Manifest kann den zutiefst farcenhaften Charakter seines Bombastes nicht verbergen – eine Farce, die nicht nur auf den performativen Effekt abzielt, sondern den Kern der Unfähigkeit eines Regimes der Signifikantenmacht trifft, das zu begreifen und zu artikulieren, was ihm fremd ist. Das Futuristische Manifest ist eine Meisterklasse in gemischter Metaphorik – ein Organismus, der von einer unausgegorenen Technopoetik zerrissen wird: Seine magistralen Töne überwältigen die Sprache, in der sie ausgedrückt werden und die sie ihrerseits auf fatale Weise sabotieren. Tzaras Dada-Manifest dekonstruiert die Sprache und Logik des Manifests selbst durch eine gegenteilige Strategie: Es ist nichts anderes als ein Beispiel für einen gewissen Rationalismus. Wie Foucault später zeigen sollte, schließt die Vernunft das Irrationale in ihre eigene Logik ein: Platons Dichotomie des Ausschlusses, der Isolierung und der Entmachtung der Poesie durch die philosophische Institution der syllogistischen Prosa läuft auf eine Fiktion hinaus.

[4] Eine der Implikationen ist, dass die Poetik der Avantgarde seit ihren Anfängen nie etwas anderes war als ein ausgeklügeltes Blendwerk der Machtoperationen (des Kunstkapitals). So wie die Poesie der Strohmann für Platons ideale (totalitäre) Polis war. In dieser hyperparanoiden Sichtweise ist die sprichwörtliche “Wiederkehr des Verdrängten” eine eingebaute psychozivilisatorische Ablenkungstaktik, “entworfen”, um die homöostatischen Operationen der Macht selbst zu maximieren. Operationen, die selbst Vorbilder der Komplexität sind, die nur vorgeben, jene reduktiven Karikaturen der “reinen Vernunft” zu sein, durch die die Welt eindeutig in Einsen und Nullen unterteilt wird.

[5] Es ist wichtig, die Tatsache nicht aus den Augen zu verlieren, dass – innerhalb der Geschichte der sozialen Krisen, die bis zur industriellen Revolution zurückverfolgt werden können – die Universalität der Entfremdung und die Allgegenwart der Warenform nicht vom Kapitalismus hervorgebracht wurden, sondern (indem sie als teleologische Grundbedingung des Werts selbst ins Bewusstsein traten) die Entwicklung des Kapitalismus hin zu einem allgemeinen System der Abstraktion, des Austauschs und der (Wieder-)Zirkulation

zunehmend vorantrieben.

[6] Roudinesco, Jacques Lacan, 269.

[7] Peter Bürger, "Duchamp 1987", Avant Garde 2 (1989): 7-22 [7].

[8] Roudinesco, Lacan, 346.

[9] Bürger, Theorie der Avantgarde, 95.

[10] Von ästhetischer Autonomie zu sprechen bedeutet, die Frage der Kunst und der Institutionalisierung notwendigerweise auf einem Kontinuum mit einer entstehenden Warenlogik zu positionieren und die Avantgarde als historisch mit der Kritik dieser Logik zusammenhängend anzuerkennen, nicht aufgrund der Chronologie, sondern aufgrund der Struktur. Diese Beziehung ist die eigentliche Grundlage jeder "engagierten Kunst", die nicht nur eine Unterordnung unter die Ideologie darstellt, sondern die aus dem Rahmen und der Möglichkeit der Repräsentation selbst hervorgeht. Das heißt, von der "Autonomie" des Signifikanten & der Willkürlichkeit der Signifikantenbeziehungen (& damit auch der sozialen Beziehungen).

[11] Bürger, Theorie der Avantgarde, 96.

[12] Bürger, "Duchamp 1987", 18.

[13] Siehe Sadie Plant, The Most Radical Gesture, 110: "Rekuperation und Détournement können nicht als Strategien gegensätzlicher Kräfte aufgefasst werden, sondern als ewiger Übergang zwischen gleichwertigen Kontexten, so dass die revolutionären Plakate, die 1968 gedruckt wurden, nicht realer oder authentischer waren als die Simulation der Werbetreibenden von 1988; die Simulation ist keine Rekuperation, da das Original nie außerhalb des Spiels der diskursiven Netzwerke stand."

[14] Die Urteile, die Bürger fällt, erscheinen uns im Nachhinein als nichts anderes als selbst institutionell. Die Tatsache, dass sie aus einer Position heraus gefällt werden, von der behauptet wird, sie stamme aus der einer kritischen Theorie, weist auf eine Situation hin, die an sich einer gründlicheren Untersuchung bedarf: auf das Verhältnis zwischen der Institutionalisierung der Avantgarde und der Institutionalisierung der Theorie bei Bürger (und anderswo) (das eine erklärt, das andere verleugnet): Bürger argumentiert in der Tat aus einer Position des theoretischen Hochmoralismus).

[15] Als eine Kritik, die sich vorwiegend am Werk Walter Benjamins orientiert, scheint die Theorie der Avantgarde ihren historischen Rahmen und ihre Ambivalenzen aus Benjamins "Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit" (1935) zu beziehen. Zwischen Benjamins Essay und Bürgers These wird die Chronologie der Auflösung der Authentizität einfach um einige Jahrzehnte verschoben.

[16] CCRU (Cybernetic Cultural Research Unit), "Lemurian Time War", Writings 1997-2003 (Falmouth: Urbanomic, 2018) 33-52.

[17] Siehe u.a. Stewart Home, Assault on Culture (1988).

[18] CCRU, "Lemurian Time War", 36.

[19] Berichtet in Roudinesco, Lacan, 343.

[20] Andreas Huyssen, Die große Kluft: Modernism, Mass Culture, Postmodernism (Bloomington: Indiana University Press, 1986) 168.

[21] Huyssen geht sogar so weit, die Aktivitäten des New Yorker Dada zu leugnen, die zeitgleich mit denen des Cabaret Voltaire in Zürich stattfanden. Siehe The Great Divide, 167.

[22] Huyssen, Die große Kluft, 165.

[23] Huyssen, Die große Kluft, 166.

[24] Während Tendenzen wie die der italienischen Autonomiebewegung nach der Veröffentlichung von Bürgers Text 1974 aufkamen, macht das Postskriptum der Ausgabe von 1980 deutlich, dass Bürger keinen Grund sah, seinen Text zu ändern, sondern dass das Postskriptum als Antwort auf theoretische und methodologische Kritik an der ersten Ausgabe dient. Nanni Balestrinis 1971 erschienener Roman Vogliamo tutto (Wir wollen alles) wurde 1972 ins Deutsche übersetzt. Bezeichnenderweise wurde Balestrinis Flussdiagramm für ein früheres Werk, Tape Mark I (1961), 1968 in die Ausstellung und den Katalog Cybernetic Serendipity des Londoner Institute of Contemporary Art aufgenommen, eine der ersten großen internationalen Ausstellungen der aufkommenden Computerkunstszene, die auch von Bürger ignoriert wurde (die allererste internationale Ausstellung von Computerkunst fand übrigens im selben Jahr in Brünn, Tschechoslowakei, statt – kuratiert von dem experimentellen Dichter Jiří Valoch). Ein weitaus glaubwürdigerer Indikator ist Gene Youngbloods Expanded Cinema, das viele der Wege nachzeichnet, auf denen sich die Technopoetik der historischen Avantgarde in der Nachkriegszeit entwickelte, oft in Anlehnung an Duchamp. Bürgers Geschichtsschreibung wendet sich jedoch offen gegen genau diese technologische Wende in der "Ästhetik", die – neben der Ware – die Hauptkonstellation darstellt, unter der eine bestimmte Vorstellung von Autonomie über ihre romantischen Ursprünge hinausgeht.

[25] Bataille, Oeuvres complètes (Paris: Gallimard, 1970) 2:62-63.

[26] Joanna Thompson, "Hidden Chaos Found to Lurk in Ecosystems", Quanta (27. Juli 2022): http://www.quantamagazine.org/hidden-chaos-found-to-lurk-in-ecosystems-20220727/

[27] Begriffe wie Avant-, Neo-, Post- werden üblicherweise so verwendet, als stünden sie in einem zeitlichen Zusammenhang mit der Entwicklung eines ideologischen Systems (z. B. der westlichen Zivilisation, der Kulturindustrie usw.) oder mit der "Periodizität" dieser Entwicklung, während ihnen selbst als Störungen an der Peripherie eines kulturellen Mainstreams ein gewisser Grad an "Chaos" zugeschrieben wird. Indem man solche Periodizitäten gegen "verborgene Variablen" aufträgt, werden katastrophale (revolutionäre) Tendenzen dieser Art zu Stabilitäten. Diese "verborgenen Variablen" stellen, wie die "verborgene Hand" des Marktes, die geheimnisvollen Kräfte der Institutionalisierung dar. Was sind sie? Wie erzeugen sie magische "Transformationen" von radikal instabiler (revolutionärer) Poetik zu Artefakten der Warenkultur?

[28] Critical Art Ensemble, Electronic Civil Disobedience (New York: Autonomedia, 1996) 7.

[29] Ist dies also die uneingestandene “Aufgabe” der Avantgarde – durch eine fortwährende Ökonomie der Institutionalisierung jene universelle Warenform entwickelt zu haben, deren “tragische” Figuration sie selbst ist?

Louis Armand ist Schriftsteller, Künstler und Theoretiker. Seine jüngsten kritischen Werke sind Entropology (Anti-Oedipus Press) und Festins de Desmando, trans. Jorge Pereirinha Pires (Barco Bêbado), beide 2023. Er leitet das Zentrum für kritische und kulturelle Theorie an der Karlsuniversität in Prag. http://www.louis-armand.com

Original here: https://minorliteratures.com/2024/03/26/crisis-in-the-timemachine-louis-armand/